

A-5820

1293

TARTU ÜLIKOOI KUNSTIAJALOO INSTITUUDI VÄLJAANDED
PUBLICATIONS DE L'INSTITUT D'HISTOIRE DE L'ART DE L'UNIVERSITÉ DE TARTU

VII

**EINIGE WERKE DES MEISTERS
VON SCHLOSS LICHTENSTEIN
IN TARTU UND MOSKAU**

VON

STEN KARLING

TARTU 1940

ESTICA

A-5820

TARTU ÜLIKOOI KUNSTIAJALOO INSTITUUDI VÄLJAANDED
PUBLICATIONS DE L'INSTITUT D'HISTOIRE DE L'ART DE L'UNIVERSITÉ DE TARTU

VII

**EINIGE WERKE DES MEISTERS
VON SCHLOSS LICHTENSTEIN
IN TARTU UND MOSKAU**

VON

STEN KARLING

TARTU 1940

Äratrükk: „Õpetatud Eesti Seltsi Aastaraamat“ 1938.

Ent.



6202

Käesolev seeria on „Tartu Ülikooli Kunstiajaloo Kabineti väljaanded“ nimetuse all ilmunud seeria järgi.

Diese Serie ist die Fortsetzung der Serie „Publications du Cabinet d'Historie de l'Art de l'Université de Tartu“.

I.

Im Estnischen Nationalmuseum in Raadi (Ratshof) bei Tartu befindet sich u. a. eine kleinere Sammlung älterer Gemälde, welche vom früheren Besitzer des Gutes, Reinhold von Liphart, 1920 der Universität Tartu geschenkt und von dieser im Museum deponiert worden ist. Das älteste dieser Bilder ist ein Gemälde auf Kiefernholz, das Christi Darbringung im Tempel darstellt (Taf. I u. II) ¹. Das Format des Gemäldes ist 100,5 cm : 50 cm. Offenbar bildete es einen Teil eines grösseren Altarwerks. Die beiden oberen Eckpartien, die ursprünglich wohl vom Rahmen bedeckt waren, sind mit violetter Farbe übermalt. Sekundär sind auch die Krabben auf dem äusseren Bogen. Auch der Zackenbogen ist in seiner gegenwärtigen Gestalt nicht ursprünglich. Offenbar hat er sein heutiges Aussehen im Zusammenhang mit Massnahmen erhalten, die wohl dazu dienen sollten, die störenden Spuren des abgebrochenen Rahmenwerks zu beseitigen und dieses gewissermassen zu ersetzen. Das Panneau ist aus drei Brettern zusammengesetzt: einem breiten Mittelstück und schmälere Seitenstücken. Es ist mit vier Latten parkettiert; diese Schutzmassnahme scheint, nach der Beschaffenheit des Holzes zu urteilen, schon vor recht langer Zeit vorgenommen zu sein. Wahrscheinlich erfolgte sie gleichzeitig mit den obenerwähnten Restaurierungseingriffen. Das Altar-

¹ Estnisches Nationalmuseum, Kunstabteilung Nr. 283. Auskunft darüber, woher von Liphart das Bild erworben hat, ist trotz Nachforschungen nicht zu erhalten gewesen. Möglicherweise ist es in Russland gekauft. Dass es sich einmal in derselben Sammlung befunden hat, zu der auch die in Moskau aufbewahrten, hier unten erwähnten Bilder gehört haben, unterliegt keinem Zweifel.

werk, zu dem das Bild gehörte, ist wohl schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zersägt worden, und seine Teile sind in den Kunsthandel gekommen.

Abgesehen von den erwähnten Massnahmen ist das Bild von den störenden Eingriffen eines Restaurators verschont geblieben. Es ist in gutem Zustand, und die Farben haben ihre ursprüngliche Klarheit und Leuchtkraft bewahrt.

Die Madonna trägt ihr Kind in eine kleine gotische Kirche oder Kapelle; am Altar empfängt sie der als Priester dargestellte Simeon. Maria wird von einer jungen Frau begleitet, die zwei Tauben in einem Korbe trägt. Hinter den Frauen ist weniger deutlich Joseph zu sehen. Neben Simeon hat statt der alten Hanna ein bärtiger Mann seinen Platz erhalten. Maria trägt einen blauen Mantel, dessen hellere Partien in Grün übergehen. Die Farbe des Mantels der jungen Frau ist ein mildes, warmes Hellrot. Ihr Kleid ist zitronengelb. Josephs dunkles Gesicht ist von einem olivgrünen Turban umrahmt. Simeons Rock ist karminrot mit gelb-brauner Pelzverbrämung. Das weisse Tuch, das er vor sich hält, hat ockergelbe Schatten. Die Mütze ist von der Farbe des Rocks. Der Mann hinter ihm trägt eine Kappe in der Farbe von Mariä Mantel; sein Mantel ist olivgrün wie Josephs Turban. Das Interieur ist auf Silbergrund in leichten grauen Tönen gemalt. In den Fenstern kommt das Silber des Grundes zum Vorschein. Der gemalte Kielbogen steht in schönem Gegenlicht vom Chor. Seine Krabben und seine Kreuzblume sind diskret modelliert in braunschwarz und mit weissen Glanzlichtern. Die Platten des Fussbodens sind weiss und olivgrün; der Altar ist mit Gelb geädert. Das Feld zwischen den beiden Bogen hat alten Goldgrund.

Das Bild ist ein gutes Kunstwerk. Die Ausführung ist sorgfältig, und trotz der altertümlichen Steifheit der Komposition fehlt es nicht an realistischen Details, die mit leichtem und sicherem Pinsel gemalt sind. Das gilt nicht am wenigsten von Simeons Gewand, von dem Gürtel mit seiner Tasche und Schnalle. Die Farben stehen sich in dekorativer Reinheit gegenüber; aber durch Lasuren ist das Kolorit schimmernd und reich geworden. Besonders wirkungsvoll ist das in den Gewandpartien, wo die helleren transparenten Flächen die Unterma- lung durchscheinen lassen, um gradweise von den undurchdring-

lichen Temperafarben der Falten aufgezehrt zu werden². So hat der Stoff einen weichen, fast samtartigen Charakter erhalten. Die Gesichtsfarbe der Frauen ist hell, wobei die hellsten Partien mit weissen Pinselstrichen markiert sind; die Karnation der Männer ist ausgesprochen rot. Als Ganzes ergibt die Farbengebung einen rhythmisch abgewogenen, dekorativen Effekt. Das warme Blau der Madonna steht zwischen den beiden Nuancen von Rot: dem helleren und wärmeren bei dem Mädchen, dem dunkleren und kälteren bei Simeon. Das Olivgrün und Gelb, sowie der Silberton des Raumes bilden einen mehr neutralen Hintergrund zu diesem Farbenklang. Störend wirken nur die allzu starken, ockergelben Schatten des Tuches — ein vielleicht nicht beabsichtigter, durch die chemische Veränderung der Farbe bewirkter Effekt — sowie Josephs allzu dunkles Gesicht.

Die Datierung des Bildes bereitet keine Schwierigkeiten. Der relativ vorgeschrittene Realismus, die perspektivische Gestaltung des Raumes und die Einfügung der Figuren in denselben zeigen, dass wir uns schon ziemlich weit im 15. Jahrhundert befinden. Andererseits finden sich auch ältere Züge. Vorherrschend ist eine weiche Stimmung, eine gewisse idealisierende Typisierung der Gesichter, gewissermassen eine Unbeweglichkeit. In der Gewandbehandlung trifft sich Altes und Neues. Die Art, wie die Begleiterin den Mantel unter dem Arm aufgerollt hat, weist auf das 14. Jahrhundert. Der Fall im Mantel der Madonna lässt uns den gebrochenen Faltenstil der neuen Zeit ahnen. Eine vorläufige Datierung etwa 1430—40 dürfte somit motiviert sein.

Um das Bild in die Malerei der Zeit einzuordnen, findet man nicht sogleich nahestehende Werke. Der Meister ist begreiflicherweise deutsch, aber sein Stil schliesst sich nicht unmittelbar an die dominierenden

² Eine Photographie, die mit panchromatischer Platte (Taf. II) gemacht ist, gibt eine gewisse Vorstellung von der Technik. Besonders deutlich tritt sie beim Gewande der jungen Frau (links) hervor. Während Taf. I eine planmässig abgewogene Faltenbildung zeigt, lässt die panchromatische Photographie die freier und weniger exakt angewandten Deckfarben wahrnehmen. Erwähnenswert ist auch, dass dem Mantel Mariä unten ein weiterer und weicherer Fall gegeben ist, als die zuerst auf dem Grund angegebene Aufzeichnung zeigen lässt. Diese von dem Meister selbst vorgenommene Übermalung lässt den Fussboden schwach durchleuchten.

deutschen Schulen an. Das Gemälde gehört der vor verhältnismässig kurzer Zeit neuentdeckten österreichischen Tafelmalerei der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts an.

II.

Bei einem Besuch im Kunsthistorischen Museum in Wien blieb ich im Saal der alten österreichischen Malerei vor einigen Bildern aus Mariä Leben und Jesu Jugend stehen, welche in Format und Stil ihr direktes Gegenstück im Tartuer Bilde haben. Hier sah man dieselben Menschentypen und dieselbe koloristische Haltung wie im Bild der Darbringung Jesu. Auf einem Bilde, „Maria als Tempeljungfrau“, kam ausserdem ein gleichartiger Spitzbogen mit Krabben und Kreuzblume vor (Taf. III). Eine genauere Untersuchung ergab, dass das hier veröffentlichte Gemälde nicht nur vom selben Maler stammt wie diese Bilder, sondern auch in die Gruppe von Kunstwerken einzureihen ist, zu der die Wiener Gemälde gehören.

Ein Vergleich mit „Maria als Tempeljungfrau“ soll die Zugehörigkeit des Tartuer Bildes zu den Wiener Bildern darlegen. Die Ähnlichkeit des Rahmenwerks ist schon erwähnt worden, aber, wie wir sehen, sind auch die Raumdarstellung, die Beleuchtung und die Einfügung der Figuren in das Bild in beiden Kompositionen gleichartig. Auch hier befinden wir uns in einem Kirchenchor, wo das Licht vom Silber des Fensters hereinströmt. Die Figuren sind auf beiden Seiten um die Mittelachse gruppiert und schräg hintereinander geordnet, doch ohne dass es dem Meister geglückt wäre, sie im Raum klar voneinander zu trennen. Die Gesichter sind gleichartig. Die Priester haben nur den Platz getauscht; die Frau ganz rechts auf dem Wiener Bild unterscheidet sich nur wenig von dem Mädchen in der „Darbringung“. Besondere Beachtung verdienen ihre Hände. Die Draperiebehandlung ist in beiden Bildern ruhig und knapp. Die Art, wie Anna ihren Mantel unter dem Arm hält, haben wir schon bei Mariä Begleiterin im Tartuer Bild bemerkt. Die Farbenskala beider Bilder stimmt überein. Auf beiden Bildern trägt Maria einen Mantel von derselben blaugrünen Farbe. Annas Gewand ist karminfarbig wie das des Simeon im Tartuer Bilde. Der Oberpriester hat ein gelbes Hemd und einen roten Mantel, dieselben Farben wie die der Begleiterin in der „Darbrin-

gung“. Der Mann hinter ihm hat einen olivgrünen Mantel und einen blauen Turban. Die Frau ganz rechts ist mit einem erdbeerfarbenen Gewand und einem olivgrünen Mantel bekleidet. Die Treppe zum Altar ist dunkel olivgrün mit gelber Marmorierung. Der Unterschied zwischen der hellen Karnation der Frauen und der dunklen der Männer ist ebenso gross wie im Tartuer Bild. Zweifellos sind beide Bilder von derselben Hand gemalt und haben zu einer und derselben Bilderreihe gehört.

Mit den Altarflügeltafeln im Wiener Kunsthistorischen Museum, deren es nun fünf gibt, hat Ludwig Baldass weitere fünf zusammengestellt, die an anderen Orten aufbewahrt werden. Diese zehn Bilder sind dem Meister von Schloss Lichtenstein zugeschrieben worden, der als solcher nach zwei grösseren Gemälden benannt ist, welche Mariä Tod und Mariä Krönung darstellen und sich auf dem Schloss Lichtenstein bei Reutlingen in Württemberg befinden. Man hält den Meister für einen Österreicher, genauer gesagt für einen Wiener, und er scheint etwa 1430—60 tätig gewesen zu sein³.

Die von Baldass zusammengestellten Bilder sind folgende:

1) Die Verkündigung an Joachim, Wien, Kunsthistorisches Museum, 100:50 cm. Früher auf Burg Seebenstein, Niederösterreich, im Besitz des Fürsten von Liechtenstein. Wie die folgenden auf Fichtenholz gemalt (Taf. VIII).

2) Die Begegnung unter der goldenen Pforte, Philadelphia, Sammlung Johnson, früher Sammlung Golenitschew-Kutusoff, St. Petersburg, 83:50 cm (Taf. VIIa).

3) Die Geburt Mariä, Wien, Kunsthistorisches Museum, früher Museum Moskau, 100:50 cm (Taf. Xb).

4) Maria wird als Tempeljungfrau aufgenommen, Wien, Kunsthistorisches Museum, früher Museum Moskau, 100:50 cm (Taf. III).

5) Die Heimsuchung Mariä, Berlin, Deutsches Museum,

³ Ludwig Baldass Der Marienaltar des Meisters von Schloss Lichtenstein. Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen 1935 (Berlin 1935) 6 ff., wo weitere Literatur über das Thema angeführt ist, im folgenden zitiert: Baldass; sowie Derselbe Österreichische Tafelmalerei der Spätgotik (Wien 1935) 8, 23 f. Prof. Baldass hat die Liebenswürdigkeit gehabt, Photographien von den in Wien aufbewahrten Bildern zu besorgen, Dr. N. von Holst von den in Berlin befindlichen.

99:48 cm (Taf. VIIb). Wie auch das folgende Bild dem Museum von Julius Böhler, München, 1910 geschenkt, der beide aus einer privaten Sammlung in St. Petersburg erworben hatte, die damals noch ein drittes Bild derselben Serie enthielt, d. h. offenbar Nr. 2 dieses Verzeichnisses.

6) Die Beschneidung Christi, Berlin, Deutsches Museum, 99:48 cm (Taf. VI).

7) Die Flucht nach Ägypten, Wien, Baron Louis Rothschild, früher Sammlung Ludwig Marx, Mainz, 98,5:48,5 cm (Taf. IX).

8) Christus im Tempel, Wien, Kunsthistorisches Museum, früher Sammlung Ludwig Marx, Mainz, 98,5:48,5 cm (Taf. Xc).

9) Die Taufe Christi, Breslau, Schlesisches Museum, früher Sammlung des Hofkaplans Miller in Fürstenfeldbruck bei München, 100:50 cm (Taf. VIIc).

10) Die Versuchung Christi, Wien, Kunsthistorisches Museum, früher Sammlung Carl Askona, Wien, und vorher J. Helbing, München, 100:50 cm (Taf. Xa).

Die Bilder 3 und 4 wurden vom Kunsthistorischen Museum 1931 aus der Galerie Matthiesen in Berlin erworben. Dabei erfuhr man, dass sich im Kunsthistorischen Museum in Moskau, jetzt Puschkinmuseum, weitere vier Bilder derselben Folge befinden sollten. Da über sie bisher nichts bekannt war, haben wir uns an das Puschkinmuseum gewandt mit der Anfrage, ob sich dort Bilder von derselben Art wie der Altarflügel in Tartu, von dem eine Photographie beigelegt war, befänden⁴. Von dort kam die Mitteilung, dass im Depot des Museums zwei Bilder, Nr. 421 und 411, aufbewahrt würden, die in Format und Stil zu dem Tartuer Bild passten. Auch die Photographien und die Beschreibung, welche der Antwort beigelegt waren, zeigen, dass nun-

⁴ Während ich dieses schreibe, finde ich bei Karl Oettinger Hans von Tübingen und seine Schule (Berlin 1938) 62, Anm., dass eine Veröffentlichung der hier erwähnten Moskauer Bilder von Otto Kurtz zu erwarten ist. Meines Wissens ist sie noch nicht erfolgt. Jedenfalls ist ein solcher Artikel in „Schrifttum zur deutschen Kunst“, 6. Jahrgang, mit Angaben bis zum September 1939 (Berlin 1939) nicht erwähnt. — Die Verbindung mit dem russischen Museum kam zustande dank dem lebenswürdigen Entgegenkommen von Professor G. Suits in Tartu und dem estnischen Presseattaché in Moskau, E. Laaman.

mehr zwei weitere Altarflügel des Meisters von Schloss Lichtenstein zu den übrigen hinzugefügt werden können ⁵.

Die beiden Bilder in Moskau füllen einige wichtige Lücken in der Darstellung des Lebens Mariä und Jesu, das das Thema des Altarwerks bildete. Sie zeigen nämlich Jesu Geburt (eigentlich die Anbetung der Hirten) und die Anbetung der Könige (Taf. IV und V). Die Bilder werden als übermalt bezeichnet, doch aus den Abbildungen scheint hervorzugehen, dass der Eingriff hauptsächlich dieselben Teile betroffen hat wie beim Tartuer Bild. So sind in Analogie mit diesem die oberen Ecken übermalt, und das äussere gemalte Rahmenwerk ist hinzugefügt. Man erkennt deutlich die Arbeit desselben Restaurators. Wie das Tartuer Bild sind auch die Moskauer Bilder parkettiert. Ihr Format ist 102:51 cm, also fast die gleiche Grösse wie die anderen Tafeln. Was das Kolorit betrifft, so wird der Mantel Mariä in „Christi Geburt“ als blaugrün bezeichnet. Das Gewand des rechts knienden Engels ist gelb, sein Mantel rosa mit grünem Futter. Zwei Engel tragen weisse Kleider. Ihre Flügel sind grün und rot. Von den beiden Hirten ist der links befindliche in Weiss, der andere in Rot. Der in der Luft schwebende Engel ist mit einem rosa Mantel bekleidet. Seine Flügel sind grün. In der „Anbetung der Könige“ ist der Mantel der Madonna ebenso wie auf den anderen Bildern. Unter ihren Füssen liegt ein rotes Tuch. Die gemusterte Seidendraperie hinter ihr ist sandgelb mit hellroten Ornamenten. Der vorderste der stehenden Könige trägt einen roten Mantel; der über den Rücken geworfene Mantel des knienden ist dunkelbraun mit Gold. Das Gewand des dritten Königs ist weiss mit grauen und goldfarbenen Ornamenten. Seine Ärmel sind rot, sein Mantel ist olivgrün. Beide Bilder sind auf Goldgrund gemalt.

Zu den von Baldass publizierten Bildern können wir also drei hinzufügen. Somit kennt man insgesamt 13 Gemälde, und der ursprüngliche Zyklus wird fast vollständig. Offenbar hat nämlich das Altarwerk, zu dem die Gemälde gehörten, aus 16 Gemälden bestan-

⁵ Eine Beschreibung der Bilder wurde freundlichst zur Verfügung gestellt von M. Fabrikant. Leider erfolgte keine Antwort auf die Frage, wo und wann die Bilder vom Museum erworben sind. Für Hilfe bei der Übersetzung des russischen Textes bin ich Mag. V. Vaga zu Dank verpflichtet.

den⁶. Von den übrigen drei Kompositionen hat eine sicherlich die Verkündigung dargestellt, die anderen wahrscheinlich zwei von den folgenden Motiven: Joachims Opfer wird zurückgewiesen, Verkündigung an Anna, Mariä und Josephs Vermählung, der Kindermord oder die Hochzeit von Kana. Da die „Verkündigung an Joachim“ und „Christi Geburt“ infolge der Beschneidung des Bildfeldes den Eindruck erwecken, als ob sie ursprünglich etwas höher gewesen wären, so kann man sich diese Bilder nur vorstellen als die beiden äussersten Tafeln in der oberen Reihe des Altarschranks, wenn dessen Türen aufgeschlagen waren⁷. Dann müsste die „Verkündigung an Joachim“ das erste Bild sein. Die Möglichkeit, dass eines der fehlenden Flügelbilder „Joachims Opfer wird zurückgewiesen“ oder die „Verkündigung an Anna“ darstellt, ist daher ausgeschlossen. Damit „Christi Geburt“ zum äussersten, d. h. zum achten Bild in der Folge auf der anderen Seite wird, muss eines der verlorenen Gemälde (wenn wir annehmen, dass eines von ihnen die „Verkündigung“ dargestellt hat) ein Motiv aus Mariä Jugendgeschichte dargestellt haben, d. h. vermutlich ihre Vermählung mit Joseph. Das übrigbleibende Bild müsste daher der „Kindermord“ oder die „Hochzeit von Kana“ gewesen sein. Das milde Wesen und der wenig entwickelte Sinn des Künstlers für dramatische Handlungen sprechen für die letztere Alternative.

Verhältnismässig selten findet man zwei so ähnliche Motive wie die „Beschneidung“ und die „Darbringung im Tempel“ in einem und demselben Altarzyklus. Hin und wieder aber kommt das doch vor, wie z. B. in Meister Bertrams Buxtehuder Altar, einem Werk, das auch als Beispiel dafür dienen kann, wie der hier behandelte Altar angeordnet gewesen sein mag. Aus seinem ikonographischen Charakter geht nämlich hervor, dass er ebenso wie der Buxtehuder ein Marienaltar gewesen ist. An die hier besprochenen Flügel haben sich offenbar (ebenfalls in Analogie mit u. a. Meister Bertrams Altar) zwei grössere

⁶ Das meint auch Baldass, der sich in seiner Besprechung des Marienaltars ausführlich mit den eine Rekonstruktion betreffenden Problemen beschäftigt hat.

⁷ Baldass 10 rechnet mit vier höheren Bildern. Eine solche Anordnung passt nicht zu dem Format der bekannten Bilder. Einen Rekonstruktionsversuch enthält die inhaltsreiche Arbeit von O. Benesch *Der Meister des Krainsburger Altars*, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte VII (Wien 1930) 147.



Abb. 1. Meister von Schloss Lichtenstein: Marientod. Schloss Lichtenstein. Nach Päch t.



Abb. 2. Meister von Schloss Lichtenstein: Krönung Mariä. Schloss Lichtenstein. Nach Baldass.

Gemälde angeschlossen, die im Format den 4 Flügeltafeln entsprachen, die Mariä Tod und Krönung darstellen.

Diese Motive haben gerade die zwei Gemälde, die dem Meister seinen Namen gegeben haben (Abb. 1 und 2). „Krönung Mariä“ (142:109 cm) ist wohl beschnitten, aber „Mariä Tod“ (230:118 cm) zeigt, dass seine Grösse, wenn man die Rahmen der kleineren Tafeln mitrechnet, der Grösse der vier hier behandelten Bilder entspricht. Sehr wahrscheinlich ist es daher, dass die Flügeltafeln zum selben Altar gehört haben wie diese grösseren Gemälde. So hat man es auch angenommen⁸. Baldass allerdings schliesst sich dieser Ansicht nicht an. Aus stilistischen Gründen macht er geltend, dass die Flügeltafeln einer etwas älteren Entwicklungsstufe in der Produktion des Meisters angehören. So seien die Flügelbilder 1435—40 zu datieren, während die grossen Gemälde auf Schloss Lichtenstein etwa um 1450 entstanden seien.

III.

Was den Stil der Flügelbilder betrifft, so haben schon Bode, Baldass u. a. bemerkt, dass er nicht einheitlich ist. Als Bode die Gemälde des Berliner Museums, „Die Heimsuchung“ und „Die Beschneidung“, veröffentlichte, meinte er, dass sie wie auch ein in St. Petersburg befindliches Gemälde zwar zum selben Altarwerk gehört hätten, doch — eigentümlich genug — nicht von derselben Hand, sondern von zwei verschiedenen Meistern gemalt seien⁹. So findet er, dass „Die Heimsuchung“ schlankere Figuren und eine ruhigere Haltung als „Die Beschneidung“ zeige. Das erstgenannte Bild betreffend findet er Berührung mit der niederländischen Kunst, wenn auch auf indirektem Wege und mehr mit Roger von der Weyden als mit van Eyck. „Die Beschneidung“ zeigt dagegen „einen Künstler, der das gleiche Streben nach lebensvoller Wiedergabe der Natur, unberührt von aussen,

⁸ Vgl. Oettinger op. cit. 62. Diese Ansicht ist von Feurstein geäussert worden in einem Katalog der Gemäldegalerie von Donaueschingen (1921); ihr hat sich auch Benesch op. cit. angeschlossen.

⁹ W. von Bode Neue Erwerbungen für das Kaiser-Friedrich-Museum, Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen XXXI (Berlin 1910) 227 f.

in frischer, derber Weise betätigt. Seine Typen sind individueller, aber hässlicher; seine Farben sind fast ungebrochene Lokalfarben; selbst die Decke der Kapelle zeigt ein kräftiges Rot.“ Das dritte Bild in St. Petersburg, d. h. offenbar „Die Begegnung unter der goldenen Pforte“ sei von dieser Hand gemalt.

Auch Baldass bemerkt die Hand zweier Künstler. Einer der Meister, den er als „Hauptmeister“ bezeichnet, arbeitet „grossflächiger und breiter“, der andere „kleinteiliger und spitzer“. Der Hauptmeister „baut den Kopf ganz einfach auf, modelliert ihn mit wenigen, verhältnismässig breiten Pinselstrichen, während der zweite mehr ins Detail geht. Die Anklänge an den weichen Faltenstil sind bei dem ersten Maler stärker als bei dem zweiten.“ Beide Maler wendeten fast dieselbe Palette an, und — nach Baldass — besteht der Unterschied mehr in der Ausführung als in der Erfindung; darin ordnete sich der Gehilfe dem Hauptmeister unter. Der Hauptmeister soll — nach Baldass — die Bilder 2—5 (in dem oben mitgeteilten Verzeichnis) ausgeführt haben, welche Bilder „den sicheren Strich“ zeigen, während der ausgezeichnete Gehilfe „unter den Augen des Meisters die ein wenig ängstlicher durchgebildeten Bilder 1 und 6 bis 10 gemalt hat.“ Im Gegensatz zu Bode scheint Baldass die Aufteilung unter zwei Künstler hauptsächlich mit Rücksicht auf technische Züge, auf den Stil der Hand, gemacht zu haben. Das Bild 2 des Verzeichnisses betreffend, d. h. „Die Begegnung unter der goldenen Pforte“, sind sie verschiedener Ansicht. Bode meint, dass es in dem Stil ausgeführt sei, den Baldass durch den Gehilfen vertreten sein lässt, während es der letztgenannte Verfasser dem „Hauptmeister“ zuschreibt.

Von den hier erstmalig publizierten Bildern schliesst sich die „Darbringung“ in Tartu dem sog. Hauptmeister an. Er malt mit ganzen Flächen und weniger ausgearbeiteten Details. Individualisierende Züge kommen kaum vor, und die Draperiebehandlung ist ruhig, ohne bewegte Faltenbildungen. Wie wir oben gesehen haben, kann fast von jedem Bilddetail gesagt werden, dass dieselbe Hand den Pinsel geführt hat in Nr. 3 von Baldass' Serie, nämlich bei „Maria als Tempeljungfrau“.

Die übrigen neuentdeckten Bilder, und zwar „Jesu Geburt“ und die „Anbetung der Könige“ in Moskau (Taf. IV, V), unterscheiden sich durch eine mehr ins Detail gehende Ausführung, die bemerkbar ist z. B. in dem krausen Haar der Engel und den relativ individualisierten

Gesichtern der Hirten. In der Draperiebehandlung hat sich der neue gebrochene Faltenstil bemerkbar gemacht. Noch mehr kommt die Fertigkeit des sog. Gehilfen zum Ausdruck in der „Anbetung der Könige“ mit ihren vielen Einzelheiten, runzligen Gesichtern und gemusterten Stoffen. Die gebrochenen Faltenformen sind hier voll entwickelt.

Aus der Vergleichung von Werken der beiden Gruppen ist aber schon teilweise hervorgegangen, dass der Unterschied nicht nur technischer Art ist. Die Ungleichheit, so scheint uns, ist grösser und betrifft die Kunstauffassung in ihrer Gesamtheit. Am deutlichsten zeigt das eine Gegenüberstellung des Tartuer Bildes „Die Darbringung im Tempel“ mit der „Beschneidung“ in Berlin (Taf. VI). Vergleicht man diese gleichartigen Kompositionen miteinander, so sieht man, dass die Ungleichheit nicht nur in der manuellen Ausführung liegt, sondern dass hier eine ganz neue Art des Sehens zum Ausdruck kommt, doch ohne dass der individuelle Stilcharakter gebrochen würde, der alle hier behandelten Werke verbindet. Der wichtigste Unterschied liegt in der Einstellung zum Werk. Die traditionelle, mittelalterlich zeremoniöse Handlung ohne grössere individuelle Aktivität der Auftretenden, die noch im Tartuer Bild vorherrscht, ist ersetzt durch eine intensivere Teilnahme am Vorgang, durch ein grösseres Interesse für das Faktische. An die Stelle der Heilighaltung ist eine mehr profane Neugier getreten. Das hängt natürlich zum grossen Teil von dem Inhalt der Komposition ab; aber gerade die Verwendung eines auf Altargemälden relativ seltenen Motivs ist der Ausdruck eines veränderten Geschmacks. Das Bild lässt den Betrachter durchaus nicht in Ungewissheit über die Details der Operation, die mit offenbarem Interesse für die technische Prozedur dargestellt sind. Dieses Interesse hat sich nicht mit der blossen Andeutung begnügen können. Hier kommt die Mentalität einer neuen Generation zum Ausdruck. Die vornehme Andeutungskunst beginnt, durch eine realistischere Darstellung ersetzt zu werden. Maria ist nicht untätig träumend wie im Tartuer Bild, sondern verfolgt, einen Schritt vortretend, aufmerksam die rituelle Handlung. Sie und ihre Begleiterin sind mehr zeitbetont gekleidet, mit einem Kopftuch statt des über den Scheitel gelegten Mantels. Das Gewand hat einen Gürtel und eine Spange nach der Mode der Zeit. Die Gesichter des Priesters und Josephs sind nicht nur detaillierter ausgeführt, sie haben auch mehr

individuellen Charakter als die Männer im Tartuer Bilde. Auch die Raumbehandlung hat sich verändert. Im Tartuer Bild geht die Handlung in einem hellen Chor vor sich, wo der Silbergrund durch die leichten Lasuren leuchtet. Im Berliner Bild ist die Szene in eine fensterlose, enge Ecke verlegt, wo durch die Begrenzung das Räumliche korrekter geworden und die Plastik durch Schattenwirkung unterstrichen ist. Im Tartuer Bild hat sich noch der idealisierende Stil von ca. 1400 erhalten, während das Berliner Bild einen spürbaren Einfluss der realistischen Tendenzen zeigt, die sich um die Jahrhundertmitte in der deutschen Malerei geltend machten.

Es ist interessant, auch die übrigen Bilder von diesem Ausgangspunkt zu vergleichen. Sie gruppieren sich dann nicht ganz in der von Baldass vorgeschlagenen Art, der von anderen Gesichtspunkten ausging. Auffassung und Stil der „Beschneidung“ in Berlin zeigt die „Begegnung unter der goldenen Pforte“ in Philadelphia, obwohl Baldass, wie oben erwähnt, sie zum Oeuvre des Hauptmeisters rechnen will (Taf. VIIa). Hier findet sich wie in der „Beschneidung“ eine Andeutung von burgundischer Mondänität, bemerkbar u. a. bei dem Mädchen mit dem geflochtenen Haar. Die Gewänder sind faltenreich, und statt der weichen Kurven sieht man Ansätze zu einer härteren und gebrochenen Faltenführung. Die Gesichter sind minutiös ausgeführt. Der Schauplatz ist wie in der „Beschneidung“ ein geschlossener Raum, architektonisch begrenzt und mit kräftigen Schatten. In beiden Fällen bemerken wir die Tendenz einer Ersetzung der weitläufigen und theatermässigen Architekturkulissen und gekünstelten perspektivischen Effekte der Trecentokunst durch einen kleinen, aber richtig wiedergegebenen, die Figuren einschliessenden Raum. Hier kommt ein niederländischer Zug zum Ausdruck.

Einiges von derselben Raumwirkung charakterisiert auch „Die Heimsuchung“, die wir daher trotz gewisser altertümlicher Züge ebenfalls zur jüngeren Gruppe rechnen wollen (Taf. VIIb). In einer Turmarchitektur, welche an die in der böhmischen Malerei vorkommende erinnert, ist in einer Nische eine häusliche Ecke dargestellt, wo Elisabeth gesessen und gesponnen hat. Mariä Mantel fällt in reichen Falten, die sich mit einer Zierlichkeit brechen, welche zeigt, dass der Meister über den höfischen weichen Stil zum neuen Draperiestil gelangt ist. Auch die Detailausführung ist anders als z. B. im Tartuer Bild, was bei

einem Vergleich besonders deutlich wird, da die Figuren beider Bilder z. T. nach denselben Vorlagen gemalt sind. Die Gesichter der jungen Frauen sind, wie es scheint, auf beiden Bildern dieselben, aber sie wirken auf dem Berliner Bild dünner und länger, da die Modellierung mit spitzerem Pinsel ausgeführt ist. Mariä Begleiterin ist vollständig wiederholt im Heimsuchungsbild, macht aber einen schlankeren Eindruck. Elisabeths Gürtel mit seinen Taschen entspricht direkt diesem Zubehör von Simeons Gewand. Da Baldass „Die Heimsuchung“ zu den Arbeiten des Hauptmeisters rechnet, zu welchen nach seiner Charakteristik auch das Tartuer Gemälde gehört, so ist der Unterschied in der künstlerischen Haltung der beiden Bilder nur dadurch zu erklären, dass sie verschiedene Etappen in der Entwicklung des Künstlers zeigen, dass mit anderen Worten zwischen der Entstehung der Bilder ein Zeitraum liegt, in welchem der Künstler neue Impulse empfangen hat.

IV.

In der „Verkündigung an Joachim“ (Taf. VIII) ist Joachim in derselben Weise gemalt wie in der „Begegnung unter der goldenen Pforte“. Das Gesicht ist das gleiche, mit spitzer Nase und Bart, sowie lockigem Haar, in einer zierlichen Art ausgeführt, die von der Technik des Tartuer Bildes abweicht. Joachims Füße entsprechen einander auf beiden Bildern, und es ist bezeichnend, dass das Leder der Stiefel so dünn ist, dass man die Zehen sieht. Der Engel ist schlank und lang. Sein Gewand bildet um die Füße einen Kreis von gebrochenen Falten. Der Draperiestil der neuen Zeit kommt hier wiederum zur Geltung. Die Landschaft spielt in der Darstellung eine grosse Rolle und zeigt fortgeschrittene Formen. Das Schloss auf dem Berg ist in recht guter Perspektive dargestellt und liegt gut im Terrain. Das Kulissenmässige fehlt zum grossen Teil, und in das Bild ist Distanz gekommen. Der Rasen des Vordergrundes zeigt viele Kräuter und ist mit einer miniaturartigen Zierlichkeit gemalt. Auch die Lämmer und vor allem der Widder sind ein Beweis für die Wirklichkeitsbeobachtung der neuen Zeit. Dieselbe befreite Naturauffassung sehen wir auch auf dem Breslauer Bild der Taufe Jesu (Taf. VIIc). Hier ist richtiger Raum in der Landschaft. Auch in den Personen kommt der neue Stil klar zum Ausdruck. Durch



Abb. 3. Meister des Noli me tangere: Noli me tangere. Stifftsgalerie, Klosterneuburg. Nach Oettinger.

ihre fein ausgeführten, prägnanten Züge unterscheiden sie sich deutlich von den Gesichtern des Tartuer Bildes. Dazu kommt das dichte lockige Haar und der krause Bart. Der Draperiestil ist hier noch mehr entwickelt.

Den beiden letztgenannten Bildern stellen wir „Die Flucht nach Ägypten“ (Taf. IX) und „Jesu Versuchung“ (Taf. Xa) gegenüber, welche ebenfalls von der Hand des Gehilfen ausgeführt sein sollen. Aber nach unserer Auffassung unterscheiden sich diese Gemälde ganz bedeutend von den zuletztbesprochenen durch einen primitiveren Stil. Das ist bei den Landschaften leicht wahrnehmbar. Der Landschaftshintergrund spielt in diesen Bildern für die Komposition dieselbe Rolle wie in der „Verkündigung an Joachim“. In der „Flucht nach Ägypten“ ist er sogar ebenso aufgebaut und mit den gleichen Elementen. Doch in der „Flucht nach Ägypten“ und in der „Versuchung“ findet man nicht dieselbe Tiefe. Die Formen des Berges haben mehr von der kristallinen Konsistenz des Trecento, und altertümlich sind auch die schematisch behandelten Bäume. Der Burg in der „Flucht nach Ägypten“ fehlt es an Perspektive und fester Verankerung im Terrain; in ihrer naiven Gestaltung hat sie nahe Verwandte in der Miniaturkunst des 14. Jahrhunderts. Was die Vegetation des Bodens betrifft, so ist diese in den beiden Bildern fast identisch, ganz summarisch gemalt. Typisch sind in beiden an *Plantago* erinnernde Kräuter. Diese fehlen in der „Verkündigung“, wo die Vegetation merklich reicher und prägnanter gestaltet ist. Auch der einfache, schwere Draperiestil in der „Flucht nach Ägypten“ und „Jesu Versuchung“, sowie die flachere Malweise zeigen deutlich, dass diese Bilder zu der stilistisch älteren Gruppe gehören, welche die „Darbringung“ in Tartu repräsentiert.

Eine Vergleichung der hier behandelten Bilder, die Landschaftsmotive zeigen, mit einigen verwandten österreichischen Bildern von ca. 1430 trägt dazu bei, Klarheit in die Chronologie der Flügelbilder zu bringen. Die beiden von uns der stilistisch älteren Gruppe zugerechneten Bilder schliessen sich der Landschaftsauffassung des Meisters der Darbringungen sehr nahe an. Baldass hat in dieser Beziehung einen ergiebigen Vergleich angestellt zwischen dem um 1430 gemalten „Noli me tangere“ in Klosterneuburg aus der Werkstatt des Meisters der Darbringungen und „Jesu Versuchung“ (Abb. 3). Die Landschaften sind in beiden Fällen aus denselben Elementen aufgebaut.

Die Bäume und die Bodenvegetation, wo man die Plantagoblätter wiederfindet, sind gleichartig gestaltet. Die grössere Nuancierung im Bild der „Versuchung“ und die hier hinzugefügte verhältnismässig realistische Stadtansicht im Hintergrund geben Anlass, dieses Bild ungefähr 10—15 Jahre später zu datieren.

Vergleichen wir nun „Die Verkündigung an Joseph“, welche ja die jüngere Gruppe der Flügel des Marienaltars repräsentiert, mit dem-



Abb. 4. Der Albrechtsmeister: Verkündigung an Joachim. Wien, Kunsthistorisches Museum. Nach Baldass.

selben Motiv des Meisters des Albrechtsaltares von 1438, so finden wir, dass der Lichtensteinmeister in seiner Entwicklung viel weiter vorgeschritten ist (Abb. 4). Zwar findet sich einiges von derselben Ausführlichkeit, doch sind, wie es scheint, die Details vom Albrechtsmeister naiver ausgeführt. Berge und Bäume sind stilisiert, Perspektive und Raum fehlen. In diesem Fall steht der Meister des Albrechtsaltares ungefähr auf dem Niveau des Lichtensteinmeisters in seiner älteren Periode. Zeigen die stilistisch älteren Bilder, wie wir gesehen haben, eine Zusammengehörigkeit mit der österreichischen Malerei aus der Zeit von 1430—40, so haben sich die Bilder der jüngeren Gruppe davon entfernt; diese können kaum vor der Mitte des 15. Jahrhunderts entstanden sein.

V.

Die Beobachtungen, die wir gemacht haben, geben uns nun die Möglichkeit, die Altarflügelgemälde in zwei Gruppen einzuteilen, von denen die eine einen altertümlicheren, die andere einen mehr entwickelten Stil zeigt. In die erste Gruppe haben wir schon „Die Darbringung im Tempel“ und „Maria als Tempeljungfrau“ eingefügt; dazu kamen dann „Die Flucht nach Ägypten“ und „Die Versuchung Christi“. Diesen stehen nahe: „Mariä Geburt“ (Taf. Xb) und „Der zwölfjährige Jesus im Tempel“ (Taf. Xc). Von ihnen steht „Mariä Geburt“ dem Gemälde „Maria als Tempeljungfrau“, was Details und Farbenhaltung anbetrifft, sehr nahe. Auf dem erstgenannten Bild sind jedoch die Gesichter prägnanter modelliert, und der Figurenstil hat einen fast giottesken Zug erhalten. Die Frau mit dem Schleier (am weitesten nach rechts) mit ihrem scharfgeschnittenen Profil wirkt fast, als wäre sie aus einem italienischen Gemälde genommen. Die Hände sprechen in diesem Bild eine ausdrucksvollere Sprache als in anderen Bildern. Trotz der in einigen Details spitzeren Malweise kommt „Christus im Tempel“ dem letztgenannten Bild sehr nahe. Jesus und der Mann (rechts), der den Kopf in die Hand stützt, sind mit dem breiteren Pinsel gemalt, der für den älteren Stil bezeichnend ist. Besondere Beachtung verdient der Letztgenannte (Abb. 5). Sowohl durch seine Kleidung als auch durch seine Physiognomie unterscheidet er sich von den Staffagefiguren dieses

und der übrigen Bilder. Ausdruck und Stellung lassen uns vermuten, dass wir es mit einem Selbstporträt des Künstlers zu tun haben. Wir erinnern uns, dass mehrere Selbstporträts in der älteren deutschen Kunst gerade in dieser Art dargestellt sind, z. B. Dürers Zeichnung vom Jahre 1492 in Erlangen. Ist das richtig, so hätten wir hier eines der ältesten gemalten deutschen Selbstbildnisse. Wir sehen einen noch recht jungen bartlosen Mann mit kräftiger Nase, dicker Unterlippe, vollen Wangen und kräftigem Hals. Sein Gewand deutet an, dass er Mönch ist. Unser Meister wäre somit ein nordisches Gegenstück zu Fra Angelico.



Abb. 5. Selbstbildnis des Meisters von Schloss Lichtenstein? Ausschnitt aus der Tafel mit Christus im Tempel, Wien (Tafel X c).

In diesem Zusammenhang wollen wir auch den italienischen Charakter der Komposition hervorheben: den von Figuren umgebenen, höher als diese sitzenden Christus, die Treppenanordnung usw. Die Draperiebehandlung zeigt Ansätze zu gebrochenen Falten, aber nicht in dem Grade, wie in den von uns zur jüngeren

Serie gerechneten Bildern. Der französisch-niederländisch betonte, miniaturartige Reichtum der jüngeren Gruppe erhält hier sein Gegengewicht in einem grosszügigeren, einfacheren Figurenstil.

Die 13 Flügelbilder können somit folgendermassen eingeteilt werden:

Die — stilistisch gesehen — ältere Gruppe:

- 1) Mariä Geburt (Taf. Xb),
- 2) Mariä Tempelgang (Taf. III),
- 3) Die Darbringung (Taf. I),
- 4) Die Flucht nach Ägypten (Taf. IX),
- 5) Christus im Tempel (Taf. Xc),
- 6) Die Versuchung Christi (Taf. Xa).

Die jüngere Gruppe:

- 1) Die Verkündigung an Joachim (Taf. VIII),
- 2) Die Begegnung unter der goldenen Pforte (Taf. VIIa),
- 3) Die Heimsuchung Mariä (Taf. VIIb),
- 4) Christi Geburt (Taf. IV),
- 5) Die Beschneidung Christi (Taf. VI),
- 6) Die Anbetung der Könige (Taf. V),
- 7) Die Taufe Christi (Taf. VIIc).

Wie schon erwähnt, fällt diese Gruppierung nicht mit der von Baldass gemachten zusammen, da sie z. T. auf anderen Prinzipien beruht. Da der Handstil des sog. Gehilfen auch in Werken anzutreffen ist, die der älteren Gruppe zugerechnet sind, so erhält die Frage über Hauptmeister und Gehilfen eine andere Bedeutung und verliert an Aktualität. Es ist nämlich ganz klar, dass die deutlichsten Stildivergenzen innerhalb der Gemäldegruppe nicht individueller Art sind, sondern durch eine künstlerische Entwicklung bedingt. Mit anderen Worten: die Gemälde sind hauptsächlich von einem Meister ausgeführt, aber nicht in einem Zusammenhang¹⁰. Der Künstler hat während der Arbeit an einem Marienaltar starke Eindrücke vom westeuropäischen Naturalismus empfangen, der seine künstlerische Auffassung und Ausdrucksweise beeinflusst hat. Da eine solche Entwicklung nicht plötzlich stattgefunden haben kann, so muss zwischen der Entstehung der verschiedenen Gruppen ein gewisser Zeitraum liegen. Entweder ist die Arbeit am Altar unterbrochen und dann fortgesetzt worden, oder — und das bedeutet in Wirklichkeit dasselbe — es sind in dem endgültigen Werk eingefügte Teile eines älteren Marienaltars desselben Meisters enthalten. Hiermit wird die Existenz eines Gehilfen nicht verneint. Dass es einen solchen gegeben hat, zeigt deutlich die wechselnde Qualität der Flügel, besonders der jüngeren Gruppe. Seine Hand möchten wir vor allem in der „Heimsuchung“ erkennen, wo u. a. eine der Figuren des Hauptmeisters wiederholt ist, sowie in der „Anbetung der Könige“.

¹⁰ Das Ergebnis, zu dem wir gelangt sind, wird bekräftigt durch Benesch op. cit. 148, der meint, dass alle Marienaltarflügelbilder von einem Meister ausgeführt sind.

VI.

Die Flügeltafeln geben uns also eine Vorstellung davon, wie sich die Kunst des Meisters von Schloss Lichtenstein entwickelt hat. In welchem Verhältnis stehen zu ihr nun die beiden grösseren Gemälde, welche dem Meister seinen Namen gegeben haben?

Wie wir uns erinnern, ist behauptet worden, dass die hier besprochenen Bilder mit Motiven aus dem Leben Mariä und der Geschichte der jüngeren Jahre Jesu zum selben Altar gehört haben wie die erwähnten grösseren Bilder. Nach dieser Ansicht soll zum gleichen Werk auch eine Serie von Bildern mit der Passionsgeschichte gehört haben, von denen sieben erhalten sind¹¹. Baldass, der sich auf das ausführlichste mit den hierher gehörigen Problemen beschäftigt hat, findet jedoch, dass die grossen Gemälde einen späteren und reiferen Stil repräsentieren als die hier besprochene Serie von Flügeltafeln¹². In der Ausführung findet er die Hand des „Hauptmeisters“. Aus Baldass' Auffassung folgt, dass der Meister von Schloss Lichtenstein zwei grosse Marienaltäre gemalt hat. Erhalten haben sich von dem einen — der grössere Teil der Flügelbilder, von dem anderen — zwei grössere zentrale Gemälde. Das Ergebnis, zu dem wir betreffs der Flügel gelangt waren, zeigte, dass der Meister während zweier Zeiträume an Marienaltar-Zyklen gearbeitet hat. Sprächen nicht gewisse äussere Anzeichen wie das ganz ungewöhnliche Format der Flügeltafeln, das Rahmenwerk und die Aufbewahrungsorte für das Gegenteil, so wäre es sicherlich am natürlichsten, ihre verschiedenen Gruppen verschie-

¹¹ Diese von Feurstein geäusserte Meinung wird von Benesch geteilt, der sich den Altar folgendermassen vorstellt: das Schnitzwerk des Schreins flankierten bei geöffneten Flügeln die beiden grossen Tafeln auf Schloss Lichtenstein, links der Tod, rechts die Krönung Mariä. Die Sonntagsseite zeigte die sechzehn Tafeln aus dem Leben Mariä und Christi. Die Werktagsseite enthielt die acht Passionstafeln. Oettinger op. cit. 63 weist auf die Übereinstimmungen im Format der Bilder der Marienserie und der Passionsszenen hin und meint, dass, wenn sie nicht zu einem Altar gehört haben, so doch zu zwei einander entsprechenden Altären an derselben Stelle.

¹² Benesch op. cit. und Österreichische Handzeichnungen des XV. und XVI. Jahrhunderts (Freiburg i. Br. 1936) 16 f. stellt die Sache so dar, als ob die grossen Gemälde sowie die Passionsserie eine Arbeit des Hauptmeisters seien, die Flügelgemälde mit Motiven aus dem Leben Mariä und des jungen Christus — die eines Mitarbeiters.

denen Altarwerken zuzurechnen. Nun sind aber, wie es scheint, aus einem Grund, dessen Erklärung wir noch versuchen wollen, die älteren Flügelbilder zusammen mit den später gemalten zu demselben Altarwerk gerechnet worden. Zu diesem haben nach unserer Ansicht auch die beiden grossen Bilder gehört.

Es besteht nämlich eine deutliche Übereinstimmung zwischen der jüngeren Gruppe der Altarflügel und den grossen Bildern. Der Christus in der „Krönung Mariä“ ist vom selben Typus wie in der „Taufe Christi“. Wir finden hier dasselbe schwermütige Gesicht mit dunklem,



Abb. 6. Bortensmuster an Mariä Mantel. Oben: auf den Altarflügeln der älteren Folge, links: auf Darbringung und Christus im Tempel, rechts: auf der Flucht nach Ägypten. Unten: Dieses Muster ist sämtlichen Mariendarstellungen der jüngeren Folge gemein.

lockigem Haar, welches von anderer Art ist als der mehr unpersönliche Christus in der Versuchungsszene. In diesen verschiedenen Christusgesichtern spiegelt sich die in Deutschland um 1430 beginnende Wende in der Zeitstimmung wider. Auf die problemlose, weiche und lyrische Haltung am Anfang des Jahrhunderts folgt, um Pinders Wort zu gebrauchen, die Unruhe, der Schmerz und die Melancholie der „Kampfzeit“¹³. Der Draperiestil der grossen Gemälde mit ihren gebrochenen Falten hat sein Gegenstück in der jüngeren Bildergruppe. Den schwebenden Engeln begegnen wir in fast denselben Formen in einigen Bildern der jüngeren Serie wie in „Christi Geburt“ und in der „Anbetung der Könige“. Die Maria der Moskauer Bilder und der grossen Tafeln sind einander sehr ähnlich, ganz besonders was die Geburt

¹³ W. Pinder Die Kunst der ersten Bürgerzeit bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts (Leipzig 1937).

Christi und den Tod Mariä betrifft. Die Apostel des Marientodes ebenso wie die Komposition dieses Bildes sind wohl unter dem Eindruck der niederländisch beeinflussten, südwestdeutschen Malerei entstanden, die Köpfe mit dem krausen dunklen Bart haben aber in einem der Könige des Anbetungsbildes eine Parallele. Als ein offenbar nicht bedeutungsloses Detail kann man erwähnen, dass Mariä Mantel auf den grossen Bildern eine Borte desselben Typus hat, welche man bei den Mariengestalten der jüngeren Serie bemerkt, während die Borte auf den älteren Bildern etwas anders aussieht (Abb. 6).

Auch zwischen den grossen Gemälden und der älteren Serie der Flügelbilder sind die Verbindungen so wesentlich, dass man nicht bezweifeln kann, dass es sich in beiden Fällen um Arbeiten desselben Meisters handelt. Trotz des grösseren Detailreichtums und der reicheren psychologischen Nuancierung, welche die Entwicklung mit sich gebracht hat, ist der Grundton von derselben poesievollen Ruhe und andachtvollen Stimmung, die so bezeichnend für die österreichische Malerei ist, aus welcher der Meister hervorgegangen ist, und die so deutlich der älteren Serie ihr Gepräge gibt. Auch hier kann man übereinstimmende Details erwähnen, wie Mariä Gesichtstypus und Gewand, die Inschrift um ihre Ärmel, die edelsteingeschmückten Borten usw ¹⁴.

¹⁴ In diesem Zusammenhang muss die recht bedeutende Rolle, welche Schriftzeichen in den hier besprochenen Bildern spielen, erwähnt werden. Das gilt nicht nur von den auch sonst öfter vorkommenden lateinischen Lobgesängen zu Ehren Mariä, welche ihren Mantel einkanten, sondern auch von den griechischen und hebräischen. Auch die letztgenannten sind, wie Professor Dr. L. Gulkowitsch in Tartu mir freundlichst erklärt hat, nicht nur dekorative Zeichen, sondern sie bilden einen logischen Text. Das gilt nicht nur von den grösseren Zeichen auf den Mänteln der Priester (Taf. III und Xc), sondern auch von der Inschrift auf dem Kragen der Maria in „Mariä Tempelgang“. Dass der Maler auf diesem Gebiet besondere Kenntnisse gehabt haben muss, geht auch aus den hebräischen Inschriften rund um Annas Ärmel hervor. In „Mariä Geburt“ (Taf. Xb) ist die Innenseite des linken Ärmels und die Aussenseite des rechten zu sehen, in „Mariä Tempelgang“ — umgekehrt. Stellt man nun die Zeichen zusammen, so ergibt sich (in Transkription): „hu bārūk hakkādōš“, d. h. „gepriesen sei Er, der Heilige.“ — Auf einer Auferstehung (München, Pinakothek, Abb. bei Oettinger op. cit. Taf. 61 a) aus der hier unten erwähnten Passionsfolge, die einem Maler, der dem Lichtensteinmeister sehr nahe stand und seinen Formenvorrat ausnutzte, zuzuschreiben ist, kommt auf dem Schilde des schlafenden Soldaten eine hebräische

Was die sieben Gemälde mit Motiven aus der Passionsgeschichte betrifft, so stehen sie infolge ihrer realistischen Haltung der jüngeren Serie und den grossen Bildern näher als den älteren. Die Übereinstimmungen in Figuren und Motiven, die man hier findet, beziehen sich somit vornehmlich auf die jüngere Serie (vgl. den Jesus in der „Auferstehung“ in München mit der Hauptfigur in „Christi Taufe“; dasselbe Hängetürmchen findet man in der „Kreuztragung“ in Augsburg und in der „Heimsuchung“ usw.). Doch gibt es auch einen wesentlichen Unterschied zwischen der Passionsserie und den übrigen hier besprochenen Bildern. In ihnen herrscht eine ganz andere Stimmung. Ihren Charakter erhalten sie durch eine drastische Wirklichkeitsschilderung, einen volkstümlich erzählenden Stil, die von ganz anderer Art sind als die ruhige Würde des Marienaltars. Die Figuren sind untersetzter, ihre Gesichter unschön, aber ausdrucksvoll; der Draperiestil ist weniger linear. Hier macht sich ein süddeutscher Einfluss geltend, der Multschers Art am nächsten kommt. Der Unterschied ist so gross, dass man bereit ist, mit Pächt und Oettinger anzunehmen, dass hier ein anderer Meister den Pinsel geführt hat¹⁵.

VII.

Als der Meister von Schloss Lichtenstein in die Kunstgeschichte eingeführt wurde, glaubte man auf Grund des Aufbewahrungsortes seiner grössten Werke, dass er vom Oberrhein oder aus Schwaben stamme. Auf Grund des Stilzusammenhanges zwischen der älteren

Inschrift vor. Zuerst gibt sie, wie Prof. Gulkowitsch mir mitteilte, keinen Sinn, aramäisch gelesen, kann sie aber als kabbalistische Formel gedeutet werden, die den Soldaten zwingt zu schlafen.

¹⁵ O. Pächt Österreichische Tafelmalerei der Gotik (Augsburg 1929) 71 scheidet die Passionstafel von dem grossen Marienaltar aus und bezeichnet sie als „nicht eigenhändig“. Oettinger *op. cit.* 63 macht aus dem Meister von Schloss Lichtenstein zwei Meister: den Maler der Passion und den Maler des Marienlebens. Dagegen stimmen wir ihm nicht zu, wenn er wie Benesch auf den ersteren auch die grossen Gemälde zurückführt. „Die Farben der Passion sind meist tief, gebunden; auf den Dunkelheiten schweben milchige Helligkeiten. Der Meister der Sonntagsseite (d. i. des Marienlebens) schafft lockere Kompositionen, bildet magere Gestalten, wendet gerne helle, bunte Farben an, die er mit sprödem, leicht strähnigem Pinselstrich aufträgt“ (Benesch *op. cit.* 148).

österreichischen Malerei und der Produktion des Meisters von Schloss Lichtenstein hat aber besonders Baldass behauptet, er sei Österreicher gewesen und habe in Wien gelebt. Baldass hat die Zusammengehörigkeit des Lichtensteinmeisters mit der österreichischen Tafelmalerei der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts deutlich gezeigt, was nun durch seine, Beneschs und Oettingers Forschungen noch deutlicher geworden ist. Die Portalgestalt der österreichischen Malerei ist der Meister der Wiener Anbetung, welchem um 1430 seine Schüler Hans von Tübingen und der Meister der Darbringungen folgen. Die Malerei des Anbetungsmeisters ist stimmungsvoll und milde, mit weichen Linien, dünnen Gestalten und einem leuchtenden, tonigen Kolorit. Hans von Tübingen bringt aus seiner Heimat ein dem weichen österreichischen Geschmack fremdes, mehr dramatisches und drastisches Element. Er ist ein bedeutender Meister und beeinflusst in hohem Grad die österreichische Malerei. Der Meister der Darbringungen folgt der Linie seines Lehrers. Wenige grosse und ruhige Gestalten, Stille, Innerlichkeit und Poesie kennzeichnen seine Gemälde. Er kombiniert die leuchtenden Farben und die Weichheit der Linien böhmischen Ursprungs, die er von seinem Lehrer übernommen hat, mit einer Festigkeit der Komposition und einem statuarischen Charakter der Figuren, die er von der giottesken Tradition gelernt hat. Der Stil, den der Meister der Darbringungen vertrat, gewann grösseren Einfluss auf die nächstfolgende österreichische Tafelmalerei als der von Hans von Tübingen ausgehende. Er repräsentiert das österreichische Wesen besser als der eingewanderte Fremdling.

Unsere Ausführungen über die Landschaftsauffassung des Meisters zeigten schon, dass der Meister von Schloss Lichtenstein von dem Stil ausgeht, der vom Meister der Darbringungen vertreten wird. Das geht aus einem Vergleich des Tartuer Bildes deutlich hervor, das in seinem Stil eine der ursprünglichsten Arbeiten des Lichtensteinmeisters ist, mit einem der Gemälde, welche dem Meister der Darbringungen seinen Namen gegeben haben (Abb. 7). Das statuarische Gepräge der Figuren und ihre Hineinstellung in den Raum sind gleichartig; übereinstimmend ist auch die ausgeprägte Symmetrie der Komposition. Draperiebehandlung, Hände und Haar sind ebenfalls von gleicher Art. Das Kind ist fast identisch. Besonders gilt das von der „Darbringung“, die in Klosterneuburg aufbewahrt wird. Indem



Abb. 7. Meister der Darbringungen: Darbringung. Stiftsgalerie, Klosterneuburg. Nach Oettinger.



Abb. 8. Meister der Darbringungen: Begegnung unter der goldenen Pforte. Privatbesitz, Wien. Nach Oettinger.

er die Anzahl der Agierenden etwas vermehrt und Mariä Begleiterin Tauben tragen lässt, hat der Meister von Schloss Lichtenstein sich einer Darstellungsform italienischen Ursprungs angeschlossen¹⁶. Der italienische Zug, den beim Meister der Darbringungen nur die allgemeine Haltung der Darstellung ahnen liess, kommt hier deutlich zum Vorschein in der Raumgestaltung, der betonten Mitteläsur, der Gesichtsbehandlung und dem mit goldener Borte versehenen Mantel der Madonna und seinem Fall. Werden wir beim Darbringungsmeister an giotteske Strenge erinnert, so hat der Lichtensteinmeister etwas von Fra Angelicos Weichheit und Anmut.

An Bilder des Meisters der Darbringungen schliessen sich auch an „Die Begegnung unter der goldenen

¹⁶ Die Darstellung ist für die Trecentokunst bezeichnend, z. B. Ambrogio Lorenzetti (Florenz, Uffizien) und kommt noch im 15. Jahrhundert vor. Eine so späte Darstellung derselben Szene wie die von Borgognone (Incoronata, Lodi) ist im Prinzip aus denselben Elementen aufgebaut wie das Tartuer Bild. Wo eine ikonographisch übereinstimmende Darstellung in Deutschland vorkommt, handelt es sich um Malerei, die von italienischen Vorbildern angeregt ist, z. B. Conrad von Soest und seine Schule. Vgl. Burger-Schmitz-Beth Die deutsche Malerei (Berlin-Potsdam 1917) Abb. 491.

Pforte“, „Die Anbetung der Könige“ und „Die Beschneidung“¹⁷. Mit diesen jüngeren Bildern des Meisters von Schloss Lichtenstein ist aber die Übereinstimmung schon geringer; neue, dem älteren Meister fremde Züge sind hinzugekommen. In manchen Details offenbart sich aber deutlich die Beeinflussung (Abb. 8).

Auch für die jüngeren Marienaltarflügel kann ein Zusammenhang mit österreichischer Malerei nachgewiesen werden. So hat Oettinger auf die grosse Übereinstimmung hingewiesen zwischen dem Berliner Bild „Die Beschneidung“ und einer vom Meister „Oberndorffer“ ausgeführten Glasmalerei in St. Leonhard bei Tamsweg vom Ende der 30-er Jahre des 15. Jahrhunderts (Abb. 9)¹⁸. Dieser Meister wird für einen Schüler des Meisters der Darbringungen gehalten. Die Ähnlichkeit mit dem Tamsweyer Bild ist, wie Oettinger hervorgehoben hat, weit grösser als mit der betreffenden gleichen Komposition des Meisters der Darbringungen in Nürnberg. Nach unserer Meinung ist hier eine Beeinflussung durch italienische Trecentokunst hinzugekommen (vgl. z. B. die Übereinstimmung mit dem obengenannten Darbringungsbild des Conrad von Soest!). Dasselbe Fenstergemälde enthält auch eine „Geburt Christi“, die dem Moskauer Bild des Lichtensteinmeisters nahekommt. Noch grösser ist aber die Übereinstimmung des Moskauer Bildes mit einer in der Ambrosiana in Mailand befindlichen Zeichnung österreichischen Ursprungs, die dasselbe Motiv aufnimmt (Abb. 10)¹⁹. Ja, die Ähnlichkeit ist so gross, dass man versucht

¹⁷ In resp. Wiener Privatbesitz, Neukloster und Nürnberg, Germanisches Museum. Oettinger op. cit. Taf. 46 b, 45 a und 47 a.

¹⁸ Oettinger op. cit. Taf. 58 und S. 68. Oettinger wirft sogar die Frage auf, ob nicht „Oberndorffer“ mit dem Schöpfer der Lichtensteiner Marienlebens-Fenster identisch ist. Bezüglich des Meisters des Tamsweyer Marienlebens-Fensters und der Literatur darüber s. Oettinger op. cit. 58. Ob das auf dem Fenster vorkommende Wort „Oberndorffer“ mit dem Namen des Meisters in Zusammenhang gebracht werden kann, ist unklar.

¹⁹ Oettinger op. cit. 77 und Taf. 81 a. Die Zeichnung wurde zuerst von W. Suida in *Belvedere* 1929 382 veröffentlicht und von ihm dem Meister der Darbringungen zugeschrieben. An der Rückseite des Blattes befindet sich ein Verkündigungsel. Oettinger sieht nach O. Benesch (*Österreichische Handzeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts* 37) in der Zeichnung eine Komposition, die gerade in der Mitte zwischen der Wiener Anbetung und der Fassung auf dem „Oberndorffer“-Fenster in Tamsweg steht. Dass ein Gemälde nachgezeichnet wurde, machten Benesch und Oettinger glaubhaft. Die hier unten besprochene Zeichnung in Erlangen ist reproduziert von Benesch als Tafel 25. Text hierzu auf S. 39.

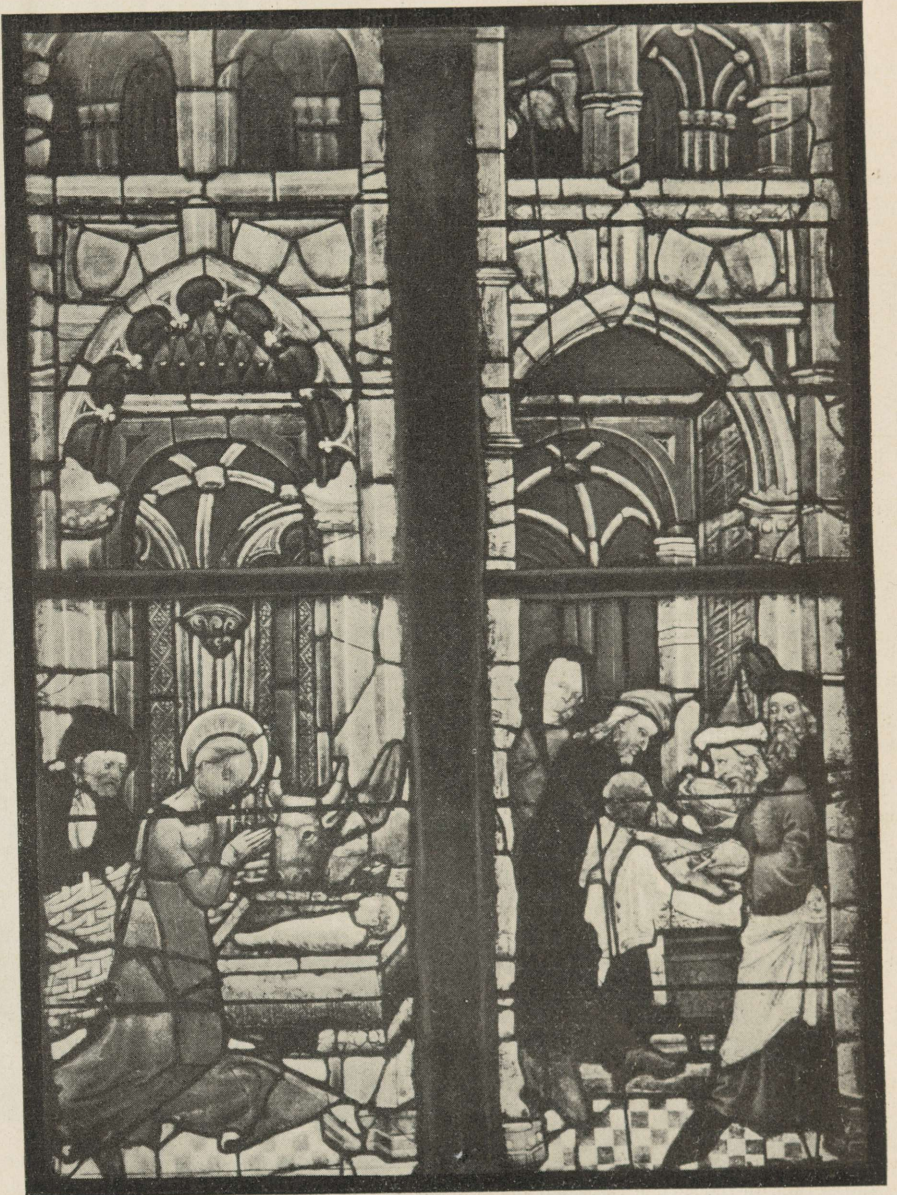


Abb. 9. „Meister Oberndorffer“ (?): Geburt und Beschneidung. Aus Fenster 2, St. Leonhard bei Tamsweg. Nach Oettinger.

ist, das Mailänder Bild unserem Meister zuzuschreiben. Jedenfalls sind wir mit dieser Zeichnung und den Glasmalereien in Tamsweg in die unmittelbare Nähe des Lichtensteinmeisters gelangt²⁰. Eine Zeichnung in



Abb. 10. Nach Meister von Schloss Lichtenstein: Christi Geburt. Zeichnung in der Ambrosiana, Mailand. Nach Oettinger.

²⁰ Tamsweg liegt hoch oben im Murtal. Dort blühte damals eine recht tätige Malerschule, deren Kunst verschiedene Berührungspunkte mit der Malerei hat, die ihr Gepräge vom Meister der Wiener Anbetung oder vom Meister der Darbringungen erhalten hat (Oettinger op. cit., sowie die dort angeführte Literatur. Eine Übersicht des Schrifttums gibt Oettinger in Zeitschrift für Kunstgeschichte VII (Berlin 1938) 257). Der Hauptort war Judenburg, so genannt nach einer jüdischen Kolonie, welche 1496 vertrieben wurde. Von hier führte ein wichtiger Handelsweg nach Venedig. Die Übereinstimmung der Tamsweger Glas-

Erlangen, die Madonna mit Kind und den Schmerzensmann in Halbfiguren darstellend, schliesst sich ebenso sehr nahe dem Stil unseres Meisters an (Abb. 11). Der Christuskopf nähert sich dem von Hans von Tübingen geprägten Typus, aber die Madonna ist der Maria des Tartuer Bildes so ähnlich, dass ein unmittelbarer Zusammenhang vermutet werden muss. Die Gesichter sind beinahe identisch gestaltet: besonders charakteristisch sind die Augen mit ihren schweren Augenlidern und den nach unten gezogenen Augensäcken, die lange Nase, der volle Mund mit der kurzen Unterlippe, das Kinn und das Haar. Der Ausdruck, der, um Benesch's Worte zu benutzen, von einem gewissen Lyrismus, einer sanften Melodie geprägt ist und nach diesem Verfasser auf Salzburg als Entstehungsbereich lenkt, ist für den Lichtensteinmeister bezeichnend. Der schon von Benesch beobachtete Zusammenhang mit der Zeichnung der Ambrosiana bestätigt ausserdem noch mehr die Verbindung mit dem Lichtensteinmeister.

Mit Hans von Tübingen und seiner Schule haben die Bilder des Marienaltars fast nichts gemeinsam. Dagegen macht sich Hans von Tübingens Einfluss in hohem Grade geltend in den Passionsbildern, die dem Lichtensteinmeister zugeschrieben worden sind. Wir sehen darin wiederum einen Grund, diese Folge vom Marienaltar getrennt zu halten.

Der Lichtensteinmeister stahlte sich gegen den Einfluss von Hans

malereien mit dem Marienaltar des Lichtensteinmeisters zeigt, dass er mit dieser Alpenegegend in Berührung gekommen ist. Hier in der Nachbarschaft Italiens und an einer der dorthin führenden Verkehrsstrassen hat er die Möglichkeit gehabt, mit der italienischen Kunstauffassung in Kontakt zu kommen, welche seiner Malerei in so hohem Grade ihr Gepräge verliehen hat. Einer der führenden Maler dieser Gegend war Hans von Judenburg, der in zeitgenössischen Dokumenten erwähnt wird, dem man aber noch kein Werk hat zuschreiben können. (Über ihn s. die Zusammenfassung, welche E. Andorfer in Thieme-Beckers Künstlerlexikon unter „Swabnitzer, Hanns“, gegeben hat). So weiss man u. a. von ihm, dass er es im Jahre 1421 übernahm, einen Altar in der Bozener Pfarrkirche auszuführen und das Werk „mit reinen Lasüren, reinem Gold und Farben herzustellen“. Die mehr als gewöhnliche Kenntnis der hebräischen Schrift unseres Meisters könnte vielleicht aus einer Verbindung mit Judenburg erklärt werden, aber eine jüdische Kolonie gab es allerdings auch in Wien. Oettinger op. cit. 108 f. nennt die Namen mehrerer Meister, die in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Wien und Wiener Neustadt tätig waren.



Abb. 11. Madonna mit Kind. Linke Hälfte einer Zeichnung in Erlangen, Universitätsbibliothek. Feder und Pinsel in Tusche. Nach Benesch.

von Tübingens populärem, drastischem Stil, indem er erneute Anknüpfung an die italienische Kunst suchte. Er fand dort die Ruhe und Stimmung, auf die er nicht verzichten wollte. Er bewahrte die höfische

Auffassung vom Menschen, die er von der vorhergehenden Generation geerbt hatte, und die sich besser mit dem italienischen Figurenstil vereinigen liess als die neue realistische Ausdruckskunst, welche sich in Deutschland geltend zu machen begann.

Wir haben schon die italienischen Züge im Tartuer Bild erwähnt. Berührungspunkte mit italienischer Kunst finden wir auch in der Landschaft der ältesten Bilder mit ihren stilisierten Felsen und Olivenbäumen. Etwas Italienisches hat auch der statuarische Charakter der Figuren, der vielleicht am deutlichsten in den Frauen um Mariä Wochenbett zum Ausdruck kommt, in den Gesten der Hände, in der einfachen, geschlossenen Draperiebehandlung. Kompositionell tritt der italienische Zug am klarsten hervor in „Christus im Tempel“; der italienische Charakter dieses Bildes ist schon erwähnt worden. Durch ihren selbständig, nicht eklektisch aufgenommenen italienischen Geist erhält die Jugendproduktion des Meisters von Schloss Lichtenstein eine Sonderstellung in der deutschen Malerei seiner Generation²¹. Aus diesem Aspekt wird die von Baldass gezogene italienische Parallele zu den Marienaltarflügeln bedeutungsvoll. Seine Beobachtung gilt einer Serie von zwölf Bildern im Louvre mit Motiven aus Mariä Leben und Christi Kindheitsgeschichte. Ähnlichkeiten finden sich besonders in der „Verkündigung an Joachim“, der „Geburt Mariä“, der „Heimsuchung“, der „Darbringung“, der „Flucht nach Ägypten“ und „Christus im Tempel“, also zum grössten Teil Szenen, die in der älteren Gruppe der Flügelbilder vorkommen²². Früher wurden die Bilder Gentile da

²¹ Über den italienischen Zug in der österreichischen Malerei der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts s. Baldass Das Ende des weichen Stiles in der österreichischen Tafelmalerei, Pantheon XIV (München 1934) 376 ff. Er sieht, ebenso wie O. P ä c h t op. cit. 15 f., in der Kunst des Meisters von Schloss Lichtenstein, dessen Selbständigkeit betont wird, eine giotteske Stilkomponente. Auch P i n d e r op. cit. 255 hat den italienischen Zug in des Meisters Kunst bemerkt.

²² Baldass 20: „Die Ähnlichkeit geht über das äussere Motiv, dass auch diese Kompositionen geschwungenen Bogen eingeschrieben sind, hinaus. Bei genauer Betrachtung sehen wir hier nicht nur ein ganz verwandtes Verhältnis der Figuren zum Raum, zur Architektur und zur Landschaft, sondern auch eine ähnliche Haltung der Figuren und eine ähnliche knappe Anschaulichkeit der Erzählung. Ganz sichtlich herrscht hier eine verwandte Empfindung, ist ein verwandtes Temperament am Werk.“

Fabriano zugeschrieben, jetzt hält man sie für venetianischen Ursprungs²³.

Die jüngere Folge von Gemälden von dem Marienaltar zeigt, dass der Lichtensteinmeister seine frühere Kunst durch den von Westen kommenden Realismus bereichert hat. Am schönsten sind die Bilder, wo die einheitliche und ruhige Darstellung italienischen Charakters verbunden ist mit einem neuerwachten Sinn für die Natur, ihre Blumen, Gräser und Tiere, sowie mit einem neuen, lebendigeren Formgefühl. Das gilt von „Joachims Verkündigung“, wo die Landschaftsauffassung Leben und mehr Raum gewonnen hat, der Engel aber den Gedanken unwillkürlich zu Fra Angelico führt. Das gilt von „Christi Geburt“, wo die altertümliche Andachtsstimmung trotz Individualisierung und grösserer räumlicher Klarheit voll erhalten ist; es gilt auch von „Christi Taufe“ und schliesslich auch von den grossen Gemälden. Im übrigen macht sich das Interesse für Details, die Kleinteiligkeit und der Geschmack für prachtvolle Stoffe und modische Toilettdetails des neuen Realismus mehr geltend. Hierin scheint ein Gehilfe den Meister beeinflusst zu haben. „Die Anbetung der Könige“ mit ihrer weichen, manierten Madonna und ihren faltenreichen, kostbaren Seidenstoffen bedeutet ein Maximum an Zugeständnissen an den sienesisch-burgundischen Geschmack. Der Gehilfe, der hier gewirkt hat, hat auch im Gegensatz zum Hauptmeister den Einfluss des Stils Hans von Tübingens erfahren.

VIII.

Unsere Untersuchung von den Altarflügeln mit Motiven aus Mariä Leben und Jesu Jugendgeschichte hat gezeigt, dass sie in der Hauptsache von einem Meister ausgeführt sind, demselben, der auch die beiden grossen Bilder auf Schloss Lichtenstein gemalt hat, sowie dass sie zum gleichen Altar gehört haben. Die Kunst des Meisters von Schloss Lichtenstein hat ihren Ausgangspunkt in der österreichischen Tafelmalerei, deren Stil vom Meister der Wiener Anbetung und vom Meister der Darbringungen gestaltet worden ist. Hierbei hat der Lichten-

²³ R. van Marle The development of the Italian Schools of painting VII (Haag 1926) 396 Abb. 264.

steinmeister eigene Züge betreffs der reicheren Kompositionen hinzugefügt, hinsichtlich der Plastizität der Figuren und deren Einfügung in den Raum, sowie der Ausdrucksfülle der Gestalten in Haltung und Gebärden, eine fast klassische Klarheit der Darstellung — Züge, die der italienischen Kunst entnommen sind. Zu dieser Entwicklungsstufe seiner Kunst, die wohl in die 40-er Jahre des 15. Jahrhunderts zu verlegen ist, gehört die ältere Serie der Flügelbilder.

Wie kann man nun am besten erklären, dass diese Bilder zum gleichen Altar gehört haben wie die Flügeltafeln, welche einen jüngeren Stil vertreten, wo der Einfluss des niederländischen Realismus schon zur Geltung kam? Mit diesem Problem steht die Frage der Provenienz des Marienaltars in engstem Zusammenhang. Seine äussere Geschichte ist noch nicht ganz klargelegt. Verschiedene Gründe aber sprechen dafür, dass er in Württemberg entstanden ist²⁴. Darüber, dass er sich ursprünglich in der Rottenburger Moritzkirche befunden hat, gibt es alte Angaben. Die grossen Bilder auf Schloss Lichtenstein sollen von dort stammen. Der Altar soll von der Erzherzogin Mechtild gestiftet sein. Sie hatte sich 1452 mit Albrecht VI. von Österreich, einem Bruder Friedrichs III., vermählt, unter dessen Schutz die österreichische Tafelmalerei erblüht war. Schon Oettinger hat angenommen, dass der Meister der Passionsgemälde aus Hans von Tübingens Werkstatt in Wiener Neustadt gekommen sei und ein Musterbuch aus Österreich in seinen neuen Wirkungskreis in Württemberg mitgenommen habe. „Der Maler des Lichtensteiner Marienlebens“ ist nach Annahme desselben Forschers den gleichen Weg gekommen, in seinem Gepäck u. a. eine Zeichnung der Tamsweger Komposition führend. Wenn wir diesen Gedankengang mit der hier angeführten Auffassung bezüglich des Lichtensteinaltars in Verbindung bringen, so ergibt sich folgendes: Der Meister von Schloss Lichtenstein, der in Österreich tätig war, wurde von Albrecht oder seiner Gemahlin mit der Ausführung eines Marienaltars beauftragt. Die Arbeit wurde in seinem Heimatort angefangen, aber später verlegte der Meister seine Tätigkeit nach Rottenburg, wo das Werk vollendet wurde. Hier kam er mit der neuen realistischen Kunst in Berührung, welche ihre Spuren in den später ausgeführten Flügelbildern und in den grossen Gemälden hinterliess. Sie brach aber nicht

²⁴ Oettinger op. cit. 63.

den für Österreich typischen milden Stilcharakter des Meisters. Als Gehilfen erhielt er hier einen Maler, welcher u. a. Eindrücke von Hans von Tübingens Kunst empfangen hatte. Von diesem sind auch die Passionsgemälde ausgeführt.

Bei dieser Erklärung braucht der Zeitunterschied zwischen den verschiedenen Gruppen von Flügeltafeln nicht so gross zu sein, wie es ihr stilistischer Charakter vermuten liesse. Die Umsiedlung nach Württemberg dürfte die Entwicklung beschleunigt haben. Ist diese Erwägung richtig, so könnte sie auch die Spuren vom Handstil der jüngeren Gruppe erklären, die man in einigen Bildern der älteren Folge antrifft. Gewisse Details, wie Haar und Gesichtszüge, können überarbeitet worden sein, als das Altarwerk endgültig in Ordnung gebracht wurde.

Von der italienischen Formkultur des Meisters von Schloss Lichtenstein zeugen auch die Bilder in Breslau mit Motiven aus der Legende des heiligen Vitus und eine Tafel mit der Marter des heiligen Modestus, der Crescentia und des Vitus in Köln, welche zweifellos mit Recht mit unserem Meister in Verbindung gebracht worden sind²⁵. Der Schauplatz ist reicher bevölkert und die Architekturstaffage komplizierter geworden, aber im Figurenstil, besonders bei den Engeln, lebt derselbe Geist fort wie im Jugendwerk des Meisters, etwas von derselben ruhigen Würde und lyrischen Frömmigkeit.

²⁵ Baldass 21; Oettinger op. cit. 62. Das Kölner Bild ist besprochen von O. Benesch Österreichische Handzeichnungen 17.



Meister von Schloss Lichtenstein: Darbringung Christi.
Tartu, Estnisches Nationalmuseum.



Meister von Schloss Lichtenstein: Darbringung Christi (Ausschnitt).



Meister von Schloss Lichtenstein: Maria wird als Tempeljungfrau aufgenommen. Wien, Kunsthistorisches Museum.



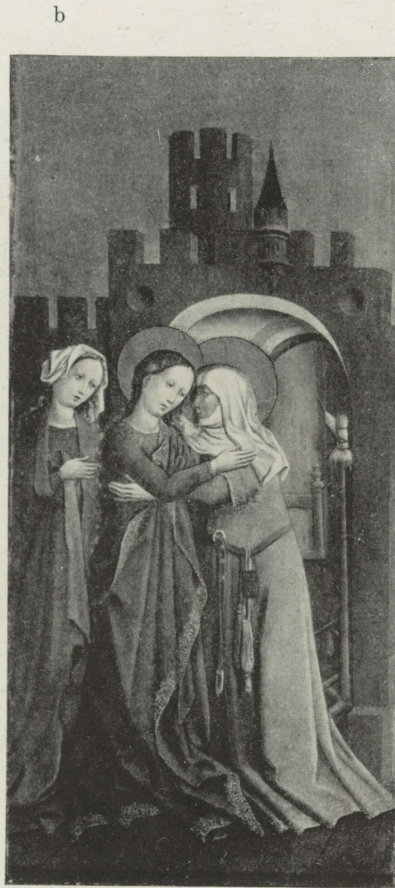
Meister von Schloss Lichtenstein: Christi Geburt.
Moskau, Puschkinmuseum.



Meister von Schloss Lichtenstein: Anbetung der Könige.
Moskau, Puschkinmuseum.



Meister von Schloss Lichtenstein: Beschneidung Christi.
Berlin, Deutsches Museum.



Meister von Schloss Lichtenstein: a) Begegnung unter der goldenen Pforte. Philadelphia, Sammlung Johnson. b) Heimsuchung Mariä. Berlin, Deutsches Museum. c) Taufe Christi. Breslau, Schlesisches Museum.



Meister von Schloss Lichtenstein: Verkündigung an Joachim.
Wien, Kunsthistorisches Museum.



Meister von Schloss Lichtenstein: Flucht nach Ägypten.
Wien, Baron Louis Rothschild.

a



b



c



Meister von Schloss Lichtenstein: a) Versuchung Christi. Wien, Kunsthistorisches Museum. b) Geburt Mariä. Wien, Kunsthistorisches Museum. c) Christus im Tempel. Wien, Kunsthistorisches Museum.

TARTU ÜLIKOOLI KUNSTIAJALOO INSTITUUDI VÄLJAANDED

PUBLICATIONS DE L'INSTITUT D'HISTOIRE DE L'ART DE L'UNIVERSITÉ DE TARTU

- I. Sten Karling. Die Marienkapelle an der Olaikirche in Tallinn und ihr Bildwerk, 1937.
- II. Armin Tuulse. Zur Baugeschichte der Tallinner Burg, 1937.
- III. Sten Karling. Zur Baugeschichte der Domkirche zu Tallinn, 1938.
- IV. Voldemar Vaga. Une oeuvre présumée de l'école de Claus Berg en Estonie, 1938.
- V. Sten Karling. Jakob och Magnus Gabriel De la Gardie som byggherrar i Estland. (Mit Zusammenfassungen in estnischer und deutscher Sprache) 1938.
- VI. Armin Tuulse. Das Schloss zu Riga, 1939.
- VII. Sten Karling. Einige Werke des Meisters von Schloss Lichtenstein in Tartu und Moskau, 1940.
- VIII. Armin Tuulse. Die Kirche zu Karja und die Wehrkirchen Saaremaas, 1940.